

Népzene és népzeneészek Brauer-Benke József

A 19. század, Európa szerte a nemzetté válás korszaka. Az ún. „herderi jóslat”-ra való reakcióként, mely szerint a magyar nyelv eltűnik a szláv és a német nyelv tengerében, a Pozsonyi Magyar Hírmondóban megjelenik a felhívás a népköltészet gyűjtésére. A népköltészet kutatás kezdetétől fogva kitüntetett figyelmet szentelt a népdal vagy népi líra gyűjtésének. Erdélyi János munkásságával már a tudományos szintű népdalkutatásról beszélhetünk. Ezzel szemben a népzene kutatásnak 1895 előtt csak előtörténete van. Dallammal való népdalgyűjtés ez előtt nincs, vagy másodkézből való, átírt lejegyzésekről van szó, amelyek nem felelnek meg a népzene kutatás utóbb kialakított tudományos igényeinek. A romantika váráhozát, amely az idegen hatástól mentes magyar lelkület és ízlés tükröződését várta a parasztdaltól, nem válthatta be az autentikus népdal, mert abban az időben már nem volt széles körben ismert, és stílusai más, régebbi korok ízlését tükrözték. Ezért a korizlést jobban tükröző és külföldre is jobban reprezentálható cigányzenekarok által terjesztett népies műdalok, a magyar nóták terjedtek el. Az autentikus népdalok helyett a korizlés szerint „megjavított” népi dalok megjelenése kapóra jött a nemzeti öntudatra ébredéshez már eléggé művelt, zenéhez viszont kevésbé értő köznemesi származású, kisbirtokos, tisztviselő, katona és a polgárosuló értelmiség számára. A 19. század közepén valóságos nótaszerző hullám veszi kezdetét. A nótaszerzők nagy része a műzene művelőivel ellentétben magyar származású, ami szintén nagymértékben hozzájárulhatott magyar nóták elterjedéséhez és népszerűségéhez.

A magyar nóták három nagy korszaka különíthető el. Az első, a 18. századi dalanyag és a csárdást előkészítő táncnóták csoportja. A második, az 1840-es évek után kialakult két fő típus, a hallgató és a csárdás nóta. A harmadik az 1900-as évek elejére is átnyúló korszak, amikor a magyar nóta a magyar dzsentri és értelmiség alapvető zenei alapélménye marad. Bár némely zenekutató kifejezetten elítélő véleménnyel van a magyar nótáról, ennek ellenére a magyar nóta repertoárja nagyban hatott a népzene és még napjaink idősebb – már nem dzsentri és értelmiségi – rétegének alapvető zenei élménye maradt.

Az autentikus népzene tudományos igényű kutatása 1894–1911 között kezdődik meg, az akkor teljesen új technika, a fonográf felhasználásával (egy-két amerikai kísérletezgetéstől eltekintve) a világon elsőként, Vikár Béla, majd Seprődi János és Sebestyén Gyula által. Kodály Zoltán és Bartók Béla emeli a népzene kutatásunkat világszínvonalúvá. A kutatás fejlődésével Kodály és Bartók éles különbséget tesznek a népzene és az ún. népies műdal, vagyis a magyar nóta között. Ez utóbbit Liszt és kortársai még igen nagyra értékelték, de Kodály már kifejezetten elítélő véleménnyel van róla, és kezdetben kizárólag csak a népies hangszereken előadott, parasztnépzenei stílusú dallamokat kutatta. A későbbiekben a népzene kutatás felfedezte a különbséget a városi és a falusi cigányzenészek repertoárja között, és főleg az erdélyi cigányzenészek autentikus népzene-repertoárját is vizsgálandó anyagnak tekintette.

Különbséget kell tennünk a cigány népzene és a cigányzene között! A magyarországi cigányok közül a magyar cigányok általában nem rendelkeznek cigány zenével, hanem a magyarság zenéjét érzik a sajátjuknak. Kivételt képeznek a főleg Nógrád megyében élő kárpáti-cigányok. A hagyományos magyar cigány népzene sajátossága, hogy nem tartoznak hozzá hangszerek. Táncaikhoz vokális zenét, szájjal utánozott hangszerjátékot, illetve különböző hangszer helyettesítő eszközöket használnak, mint a vizeskannát, a teknőt és az asztallapot. A hivatásos cigányzenészek nemcsak Magyarországon, hanem Délkelet-Európában, Oroszországban, Andalúziában és Észak-Afrika nagy részén jelentős szerepet töltenek és töltöttek be, amely helyeken nem cigányzenét játszanak vagy énekelnek, hanem az

illető terület zenéjét.

Ennek köszönhetően a korabeli szerzők hajlamosak voltak a túlzó véleményalkotásra, mert még ott is cigányzenészt véltek felfedezni, ahol ebben az időben jelen sem lehettek. Liszt Ferenc a cigányzenéről írott könyvében Szt. László-korabeli cigányzenészekről tesz említést, és sok korábban említett jó hegedűst tart cigánynak. Ilyen romantikus túlzással lesz Gróf Fáy András leírásában a híres Czinka Panna nevű primásból feltűnő szépségű cigánynő, akinek ruháit drágakövek díszítik, és akinek egy Amati hegedűje lett volna. Kortárs leírásokban ezzel szemben jelentéktelen külsejű sötét és himlőhelyes arcbrű, akinek nagy golyva éktelenkedett a nyakán és, egy rövid szárú pipából (hogy a hegedülésben ne akadályozza) erősen pipázott, de kétségtelenül jó muzsikos és jó modorú ember volt. Ez utóbbi adottságainak köszönhetően széppült meg később, és többek között ezek a tulajdonságaik teszik a cigányzenészeket oly kedvelté. Igen fontos volt a jó játéktudás mellett hogy a zenéjét jól el is tudja adni, mint például Bihari János, akit a 19. század első évtizedei legjelentősebb magyar cigánymuzsikusaként és legnagyobb előadóművészeként tartanak.

A 15-17. századból csak szórvány adatok vannak a cigányzenészekről. Martin Schwartz 1782. évi statisztikája 1582 cigányzenészt tud Magyarországon. 1927-ben viszont már több mint 12000 cigánymuzsikusról van ismeretünk. E nagy szám annak is köszönhető, hogy a háború után az elszakított területekről a jobb cigányzenészek közül sokan áttelepültek. A második világháború utáni évtizedekben a cigány lakosság és a cigányzenészek száma aránylag gyorsan nőtt, majd az 1989-es rendszerváltás után számuk ugrásszerűen megfogyatkozott. A működő zenekarok száma az 1990-es évek végén 500 és 1000 között van. A 18-19. század magyar hangszeres tánczenéje a verbunkos, a cigánybandák végleges kialakulásának és a cigányzene kifejlődésének és egyben a diadalra jutásának is a nagy korszaka. Akkoriban ezt a zenei stílust egyszerűen csak „magyar”-nak nevezték és csak később a zenetudomány kezdeményezésére, kezdtek el a német Werbung azaz toborzás szó után verbunknak nevezni, mert eredetileg katonatoborzó tánczene volt, amelyre nem az akkoriban még senkit nem érdeklő magyar népzene, hanem a nyugati műzenei elemek hatottak a legerőteljesebben.

A korszak legkiemelkedőbb magyarországi muzsikusai és zeneszerzői, mint a magyar nemesi származású Lavotta János, a talán cseh származású Csermák Antal és a cigány származású, kottát olvasni nem tudó, de zenét szerző Bihari János is tudatosan arra törekedtek, hogy zenéjük a nyugati klasszikus zenéhez hasonlítson.

A celldömölki nívós városi muzsikások még az 1970-es években is a verbunkos zene ápolói és őrzői: Bihari, Lavotta és Csermák műveit játsszák.

Bár a három nagy muzsikos zeneszerzőt mindig együtt említik, Kölcsey az Antimondolat című munkájában Lavotta muzsikáját, mint kulturált magyarságút szembeállítja a cigányzenével (pld. Biharival) és a verbunkos táncsal.

A cigányzenészek, mint hivatásos előadók, akiket nem kötött túlságosan a néphagyomány, természetüknél és szakmájuknál fogva könnyebben megtalálták az összekötő ösvényeket a különböző népek és társadalmi osztályok zenéje között.

A verbunkos zene két ága közül a műveltebb ág, Lavotta és Csermák kompozíciói, akik szívesen éltek a nyugati kamarazene lehetőségeivel, jobban igazodik a szalonzenéhez. A népi ág jobban megmaradt tánczeneként, mint amilyen a falusi cigányzenészek által játszott marosszéki, lassú és sebes magyaros, legényesek és a különböző verbunkok.

A képzőművészetben a legkorábbi cigányzenész ábrázolás az északkelet-magyarországi Edelényben, Gróf Esterházy István és Forgách Ludmilla rezidenciájában, a kastély egyik lakószobájában az 1760-as évek második felében készült mennyezeti freskó, ahol egy, a korszak divatos ruhájába öltözött rokokó házaspár egy cigánymuzsikust hegedűjátékát hallgatja. A muzsikos cigány az uraság nemesi viseletéhez hasonló, zsinóros rövid mentét és szűk piros nadrágot visel, sárga sarkantyús csizmával, amit fülkarika és a már fenn említett

rövidszárú pipa egészít ki.

Az 1770-80-as években szaporodnak meg a cigányzenészek ábrázolásai, ami jól mutatja, hogy ekkortól terjednek el a cigányzenekarok, és nemcsak az előkelők szolgálatában, de a városi multságokon, a kocsmákban, a katonák és a polgárok zenés multságain is. Ebből az időből a legjelentősebb az a rézkarc-sorozat, amely hat kompozícióban mutatja be a magyarországi cigányzenészeket. Ezeket Johann Martin Stock készítette Pozsonyban, 1778-ban és az azt követő években. Itt megjelenik a már klasszikusnak tekinthető hegedű-kontra-kisbőgő-cimbalom hangszeregyüttes. Czinka Panna bandája is ilyen felállásban játszott, illetve ők az elsők, akikről hitelt érdemlően tudunk, hogy ilyen négytagú legkisebb létszámú cigány együttesben játszottak. Ahol Czinka Panna volt a primás, a férje a bőgős, a férjének egyik testvére a kontrás, a másik a cimbalmos. Az ilyen családi cigánybanda máshol sem ritka. A kölcei cigánybanda minden tagjának apósa a primás. A családi alapú cigánybanda nyilvánvaló előnye az egymástól való kölcsönös függés, ami elejét veheti a személyi ellentéteknek, nem is szólva a legtöbb ellentétet szülő pénzbeli osztozkodási problémáknak, ami komoly komoly konfliktusforrást jelentett a cigánybandákban. A kölcei cigánybanda tagjai rendre összeverekedtek a kereset elosztásán és ilyenkor egymás hangszereit sem kímélték.

Az 1848-49-es szabadságharcban a cigányok, mint katonazenészek teljesítettek szolgálatot, majd zenéjükkel a bukást követő sirva vígadás és a passzív ellenállás felkapott szereplőivé váltak. A szabadságharc utáni évtizedekben a városi és a vidéki nemesség is a cigányzenészek játékában kereste a vigasztalást. Divattá vált a „magyar zene” hallgatásával együtt járó italozás és a mértéktelen költekezés. Így a sirva vígadás a szabadságharc utáni évtizedek divatjaként a későbbi időszakokban is a hazafiság szimbólumává és a nemzeti öntudat megnyilvánulásává vált. A lelkes pártfogóknak és nem kis mértékben a sajtónak köszönhetően a cigány zenészek népies műzenéje „nemzeti zenévé” vált. Erre utal a zenekarok elnevezése is, mert az 1870-es években még javarészt zenetársaság, népzenei társaság, zenebanda vagy népzenei társaság a megnevezésük, és nem cigánybanda.

A hazafias bánat, különösen az 1850-es években nem kevés pénzükbe került a sirva vígadóknak, mert a cigány minden harmadik vagy negyedik darab után tányérozni járt, és egy forintnál kevesebb összeget nem lehetett adni, ezért egy-egy ilyen multság tíz forintjába is került a szegényebbnek, nem számítva az egyéb költségeket. A korabeli leírások szerint e „faj” vagyoniilag sok családot muzsikált ki a világból és okozta annak tönkretűnését.

Ekkor jelennek meg az első megállapítások a cigányzene hanyatlásáról is. Érdekes módon a hanyatlás okát sokan abban látják, hogy a cigányok fejlődnek, tanulnak, művelődnek, és emiatt idegen elemekkel hígítják fel az általuk örökölt verbunkos zenei hagyományt. Ami azért furcsa meglátás, mert mindig is tanultak és éppen annak köszönhették sikerüket, hogy a Bécsből Pozsonyon keresztül terjedő akkori nyugat-európai zenéből viszonylag sokat megtanulhattak. Czinka Pannát is egy Lányi János nevű gömöri földbirtokos taníttatta Rozsnyón, a legjobb tanárokkal. A 20. század fordulóján a polgárosuló világban fokozatosan megszűntek a földesúri támogatók és a cigány muzsikosoknak maguknak kellett gondoskodniuk az új igényekkel fellépő közönséghez alkalmazkodó zenei fejlődésükről. Egy részük továbbra is a nemes urak pártfogása alatt maradt. Ezek megkövetelték, hogy az ő zenei ízlésük szerint képezzék magukat, és úgy is játsszanak. Más részük, közvetve vagy közvetlenül, de a katonazenekaroktól tanult, átvéve azokról a stílusjegyeket és a kottaolvasási hajlamot is. Ekkor fejlődik ki a cigányzenészekben, leginkább német és cseh katonazenészek hatására, a harmonizálási hajlam.

A 19. században kezdenek megjelenni a cigánykarmesterek, akik kottahasználatra tanítják a városi cigányzenekarokat. A 20. század elején már a kisebb városok és falvak szerződött cigánymuzsikusai is karmesterektől tanulnak, és a kiemelkedő tehetségűek akár a bécsi konzervatóriumban is tanulhattak. De nagy általánosságban érvényes maradt, hogy nem

szeretnek rendszeresen tanulni. A celldömölki cigány muzsikások is sokat küszködnek a kottaolvasással, míg a játéktechnika jól megy nekik. A későbbiekben csak a kategorizált zenészek muzsikálhattak, és a C kategóriához szükséges volt a zeneismeret és a kottaolvasás is. A kottaolvasási nehézségekhez hozzájárulhatott a funkcionális analfabétizmusuk is. A felkapott cigányzenekarok rengeteg külföldi turnén is vettek részt, ami szintén sokat alakított a játéukon. Emiatt még a feltétlen hívük, Liszt Ferenc is panaszkodik, hogy játéuk felhígul, hanyatlik.

Lisztnek 1854-ben jelent meg Párizsban francia nyelven a *Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrie*. Székely József fordítása: *A cigányokról és cigányzenéről Magyarországon, 1861-ben látott napvilágot Pesten*. A könyv óriási vitát és felháborodást váltott ki, ami érthető is, tekintve, hogy ilyen megjegyzések találhatók benne: „A magyar énekek, úgy mint azok falvainkban találtak, s az áriák, melyek ott háziassan az említett hangszereken (fúvolya, duda) előadtnak, szegények és tökéletlenek lévén, nem követelhetik azon tiszteletet, hogy általánosan becsültesse, s ugyanazon rangra emeltesse, melyet más elterjedtebb lyrai művek elfoglalnak, míg a hangszer-zene, úgy mint azt a cigány zenekarok adák elő és terjeszték, úgy érzelmének magasztossága és merészsége, mint formai jelessége, mondhatnók, alakítási finomsága által minden versenyt képes kiállni.” Liszt Tinódi zenéjéről sincs túl nagy véleménnyel: „az összes illetékes emberek megegyeznek abban, hogy azt értéktelen szerzeménynek tekintik”.

Liszt abból indul ki, hogy a magyar nemzeti zene megteremtői a cigányzenészek: „Valóban a cigányok, hahogy csakugyan ők voltak az első szerzői ezen dallamoknak, ezen rhytmusoknak, első bevezetői ezen stílusnak, s e czifrázatoknak, első tulajdonosai ezen hangközöknek, mely zenéjüket megkülönbözteti, sohasem mívelték volna ki azt oly mértékben, ha az ő nemes gazdáik nem adandottak nekik arra alkalmat; őket nem ösztönözték volna, annak hallgatásában nem gyönyörködtek volna, s még azok is kik ezentúl is megmaradnak a mellett, hogy a magyarok voltak, kik saját énekeiket s táncz-nótáikat a cigányoknak betanították, nem tagadhatják, hogy csupán s egyedül a cigányoknak köszönik azt, miszerint azok azon darabos és szegényes töredék-állapotból, melyben a nemzeti zene legtöbb hagyománya más országokban maradt, a cigányok által mentettek meg.”

Liszt abszolút nagyra értékelte a cigányzenekarok zenéjét és hagyományörző szerepüket. A később kialakuló népzene kutatás sokáig nem kutatta a cigányzenét. Mint Kodály is írta: „Vitatott kérdés: népzenenek számít-e a cigányok zenélése. A cigányzenész néprajzi értéke annyi, amennyit a városi dal-és tánczenén felül tud. Mikor a nép dalait játssza, tárgyunkhoz tartozik. Ezenkívül, különösen Erdélyben sok, egyelőre ismeretlen eredetű tánczenét hallani cigányoktól. A nép ugyan táncol rá, de sem dalolni, sem zenélni nem szokta. Ennek tehát a cigány az egyetlen forrása.”

A magyar nyelvterület nagyobb részén és csekély kevés kivétellel Magyarország területén is a minimálisan már említett négytagú vonós-cimbalmos cigányzenekarok kezdik kiszorítani a korábbi hagyományos duda alapú hangszeres játékot.

Ezzel szemben Erdélyben, ahogy erre Kodály is jól ráérezett a Székelyföld nyugati részén és Közép-Erdélyben harmonizáló, általában háromtagú cimbalom nélküli cigánybandái egy korábbi verbunkos zenei hagyományt őriztek meg. Az erdélyi cigányság hagyományos magyar népzenei játszott. Nemcsak a repertoár tekintetében, hanem a hangszerhasználat módjában is megfigyelhetőek a különbségek a városi cigányok és a falusi cigányok között. Az erdélyi cigányzenészek nem az álluk alá, hanem a vállukhoz vagy a mellkasukhoz szorítják a hangszerüket. Ezáltal a vonókezelésnél a karjukat nem kell a testük mellől felemelni, ami hosszabb játék esetén sokkal könnyebbé teszi a játékot. Ez a hangszer tartásmód nemcsak kényelmesebb, de sokkal élesebb hangon is szól, ami tánc kíséretnél fontos szempont, mert így nem nyomja el a tánc zaja.

Ez a régies tartásmód a középkorban volt elterjedt, és Vargyas Lajos szerint az erdélyi

cigányzenészek a hangszertartásmódjuk miatt, egy több száz éves európai hagyomány késői képviselői. Ez a tartásmód a korábbi hegedűtípusoknál volt szükséges. A hegedű mai, modern formája, a hegedűnyak dőlésével és a fogólap hosszabbodásával azonban csak a 18. század végére alakult ki, ezért az erdélyi cigányzenészek hangszertartásmódjában nem valószínű, hogy egy középkori zenei gyakorlat továbbélését kell feltételeznünk, hanem a már ismertett játéktechnikai szempontok kialakulásának a következményét.

Az erdélyi cigányzenészek a vonót is másképp tartják, három ujjal vagy ökölbe fogva. Ez a tartásmód sajátos hangszínt eredményez, ami szintén megkülönbözteti a játékukat a városi cigányzenészekétől.

A játéktechnika hangszertípusok kialakulását is eredményezi, mint a Közép-Erdélyben használt három húros brácsát, amellyel három hangból álló harmóniákat játszanak kíséretül. A háromhúros brácsán a húrláb lapos, hogy a húrok egy szintben legyenek, ami által egyszerre foghatják rajtuk a hármashangzatot.

A szórakoztató zenész lenézése Európa-szerte jellemző volt. A magyar társadalomban is lenézett volt a hivatásos zenéből való megélhetés. Bár kizárólag csak zenélésből a cigányok sem tudtak mindig megélni, mert mellette már a korai időkben is kovácmesterséget folytattak. Akik csak a zenélésből kívántak megélni azok, a vándorzenész bizonytalan sorsát vállalták magukra. A későbbiekben sem biztosított teljes megélhetést a nagyszámú falusi cigányzenekaroknak a muzsikálás, és a zenészek különböző mellékfoglalkozásokkal egészítették ki a jövedelmüket. A már említett alsószegi cigányok halászattal foglalkoztak. Még a zenei hagyományait sokáig őrző erdélyi Széken is fölművelésből és zenélésből élt a híres széki primás Ádám István is, pedig az ottani táncházak szinte folyamatos foglalkoztatást biztosítottak.

A cigányzenészek között nagy különbségek vannak a tehetség tekintetében, és ebből adódóan különböző – életmódjukban egymástól eltérő – csoportjaik alakulnak ki. Jól látható ez a rétegződés az alsósági cigány muzsikusoknál, akik közül a jobban játszó, tehetségesebb muzsikusok beköltöztek Celldömölkre: kávéházi és vendéglői cigányzenészekké váltak. Repertoárjuk az ott felmerülő igények tükrében kibővült, fizikai munkát nem végeztek, harmonizálásuk teltebb, zenéjük nívósabb, játéktechnikájuk kifinomultabb lett, és a képzésük érdekében városról karmestert hozattak, aki a legtöbbször képzettebb cigányprimás volt. Ezzel szemben a falusi bandák elszürkültek és a falusi szöveges dalok, nóták hangszerez változatát muzsikálták.

Ugyanez a tendencia látható a kölcei cigányzenészek között is, akiknél a gyerekek taníttatása 10-12 éves koruk körül kezdődött, és 4-5 évig tartott. Utána már felerészesként játszottak valamelyik helyi bandában, amely család viszont megtehetette, tovább taníttatta a gyermekét. Úgynevezett vándorútra küldte, hogy más mesterektől is tanuljon, így szereztek zenekari rutint, és megtanulták a városi zenét: az operetteket, az operákat, keringőket amiket a falun nem tanulhattak meg. A katonaságból hazatérők, a városokban járók viszont megkövetelték ezek ismeretét tőlük.

Pávai István ezzel szemben éppen azt emeli ki, hogy a városi cigányzenészek improvizatív képessége gyengébb a falusiakénál, mert a leírt, rögzített formájú operett, városi tánczene megtanulása elnyomta a rögtönzési képességet.

Összegzésként elmondható, hogy a cigányzene és a cigányzenészek, mint társadalmi csoport kialakulásában nagy szerepe volt a társadalomnak a szórakoztatók iránt tanúsított lenéző, elítélő magatartásának, és így ami a társadalom kereteibe szorosabban illeszkedők számára lecsúszás volt, az a cigányság számára, ha korszakonként változó mértékben is, de a felemelkedést jelentette. Mivel általánosságban kijelenthető, hogy a hagyományos paraszti társadalomban nem lehetett csupán zenélésből megélni, ezért a népzeneben legfeljebb félhivatásos zenészekről beszélhetünk. De nagy különbség van a parasztsbandában játszó zenész, aki a megélhetését biztosító fizikai munka mellett jövedelemkiegészítésért szívesen

muzsikált is, és a cigányzenész között, aki a zenélésből szeretne megélni, de emellett – a megélhetést biztosítandó – egyéb munkát is kell végeznie.

A szórakoztató zenével hivatásszerűen foglalkozó muzsikust a társadalom nem fogadja be. A zenésznek olyan mértékben kell alkalmazkodnia a közönség szeszélyeihez, ahogy azt a társadalom egy közel egyenrangú tagjától nem lehetett volna megkívánni, mert a zenész dolga nemcsak a zenélés volt, hanem a szórakoztatás is. A szórakoztatás olyan különleges kívánságokat is magában foglalhatott, mint a vendég kívánságra hanyatt fekve, a fán ülve, a kútba leeresztve stb... játszani. De az ilyen tréfákat csak az engedhette meg magának, aki busásan meg tudta azt fizetni, és ahogy az iparos sem nézi, hogy ki a megrendelő, úgy a pénzért játszó cigány is elsősorban a jövedelmet nézi. A cigányokat, mint társadalmon kívüli csoportot ez befolyásolta. Jól kifejezi ezt a mentalitást az a budapesti cigányzenész, aki Jehudi Menuhinról azt mondta, hogy: „Jól hegedül, de az asztal mellett nem élne meg.”

Az urakat utánozzák a falusi legények is, amikor virtuskodásból belecsapnak a hegedűbe vagy beleugranak a nagybögőbe, amiért a cigány persze jóval nagyobb árat követel, mint amennyit valójában ér, és amikor a legény nem akar fizetni, igyekszik perre vinni a dolgot, és rohan a becsüshöz, miközben alaposan felértékeli a hangszert. A hangszerek apáról-főúra öröklődtek, és javarészt kijátszott, közönséges tanulóhegedűk voltak. A primás hegedűje jobb minőségű, volt de ezek sem voltak nagy értékűek, annak ellenére, hogy elég sok hamisítvány forgott közkézen. A legjobb mulatókat mindig számon tartották a cigányok, aki leguggoltatja őket vagy végigmuzsikáltatja magát a falun.

A reprezentatív táncalkalmakhoz, mint amilyen a bálók és a lakodalmak voltak, a hagyomány szerint falun is olyan zenészt illett fogadni, aki fő hivatásának tekinti a szórakoztató zenélést, és aki nem csupán a helyi követelményeknek képes megfelelni, hanem ismeri a hagyományosan kialakult zenész illemet, és ebből kifolyólag alkalmazkodik a megrendelő hangulatához. Ezeknek a követelményeknek leginkább a cigányok – és egy ideig a zsidóság – tudtak megfelelni.

Zsidó zenészeknek a 17. századtól van írásos nyomuk Magyarországon. Csokonai Dorottájában is megjelennek a Dunántúl-szerte híres zsidó zenészek. A Dunántúl nyugati tájain elterjedt fordított húrozású, ún. zsidó hangolású cimbalom valószínűsíthetően a zsidó zenészekre utal. A 18-19. században a zsidóság – mint szintén a feudális társadalom peremére szorult csoport – még foglalkozott szórakoztató zenével, és komoly konkurenciát jelentett a cigányzenészek számára. A két csoport konkurenciaharcát és időleges egymás mellett élését mutatja be a rimaszombati múzeumban őrzött olajfestmény, ami egy táncmulatságot ábrázol az 1760-as évek Felső-Magyarországon, és amelyen egy cigánybanda magyar huszároknak, egy zsidó zenekar pedig az osztrák vértéseknek játszik. A Vasárnapi Újság 1906-os kiadása 36-os számában megemlékezik a zsidó-cigányokról akik Erdély egyes pontjain, Máramarosban, Beregben, Ung megyében, Kanizsán, Kaposváron, Érsekújváron, Szegeden és Budapesten zenélnek. A híres kanizsai zsidóbanda a 19. század végén, fejedelmi udvarokban, a belga király jelenlétében és Viktória angol királynő előtt, illetve az 1885-ös párizsi világkiállításon is játszott. Azonban a zsidók, akik életmódjukban sokkal kevésbé voltak ráutalva a zenélésből való megélhetésre, lassan visszaszorulnak.

A cigányokat nemcsak a társadalmi helyzetük, hanem a megfelelő hajlamuk, tehetségük is elősegítette az érvényesülésben. Zenei tehetségük fő oka családi hagyományokkal magyarázható, a mesterség apáról főúra szállt. Ez nem született tehetséget jelent. Ez a tévhit a cigányzenészekkel kapcsolatban nagyon elterjedt. Kiemelkedő zenei tehetség ugyanolyan ritka közöttük, mint bármely más nép között. Ez utóbbi kérdés sokáig izgatta a természettudósokat is, de ők is hasonló megállapítást tettek.

Bár maguk a cigányok igyekeztek a zenei tehetségnek biológiai alapokat is adni, mert egymás között is jó zenész családba házasodtak, és a magyar parasztleányhoz vagy iparoshoz, ha csak lehetett, nem adták hozzá a lányukat, mondván, ha ilyen kerül a családba, akkor oda a

muzikalitás.

A 18. század végétől kezdve az erősödő nemzeti öntudat, a zenében is, éppúgy, mint a nyelvben, korszerűséget kívánt. Olyan zenét, amely az európai zenéhez szokott népeknek is elég érthető és hatásos ahhoz, hogy a nemesi és polgári törekvéseket méltóképp kifejezze. A primitív hangszereken előadott paraszti hagyományban megőrzött népzene erre a célra nem volt alkalmas. Az akkor éppen diadalmas korszakát élő bécsi klasszicizmus vonós hangszereire épülő stílusához a cigányzenészek vonós bandái által játszott zene állt a legközelebb. A zenéért fizetni tudó gazdag nemesség és polgárság ekkor karolta fel a cigányzenét és a cigányzenészeket. A zenének épp arra a rétegére ragadt rá így a „cigány” jelző, amit akár a magyar zenei hagyomány legmagyarabb részének nevezhetünk, mert a magyar nemzeti mozgalom terméke.

A 19. vége óta, a 20. század közepéig országszerte nagy számban jöttek létre magyar parasztszínvonalú zenekarok, akik azonban zenei színvonalban elmaradtak a cigánybandáktól. A zenei színvonalbeli különbségeket a már tárgyalt okok, vagyis a gyakorlás mennyisége és annak a fontossága határozta meg, és nem az egyéni adottságok. A magyar paraszti társadalomban annak, aki zenélésből akart volna megélni, a közösség szemében annyira megromlott a becsülete, hogy nem vállalhatta fel. A zenész életét lenézték, dologkerülő életnek tartották. De mivel zenei szolgáltatásra szükség volt, azt egy olyan közösségen kívüli csoport szolgáltathatta kívülállóként, akit nem kötnek a helyi szokások, hagyományok és erkölcsök. Ha mégis, hiánypótlásként alakultak is parasztszínvonalú zenekarok, azok tagjai elsősorban a földművelésből akartak megélni, és a muzsikálást csak kiegészítő jövedelemforrásnak tartották. Ebből a fontossági sorrendből adódóan nyilvánvaló, hogy nem tehettek szert olyan szintű zenei gyakorlatra, mint a muzsikálást fő foglalkozásnak tekintő és abból megélni akaró cigányzenészek.

Hasonlóképp a helyi közösségen mintegy kívül álló emberek voltak a korábbi zenealkalmakat ellátó pásztorok, akik, főleg ha rideg tartásmóddal tartott állatokat őriztek, nem éltek folyamatosan a faluban, ezért nem tartoztak a szorosan vett faluközösségbe. A pásztor életmód lehetővé tette, hogy az átlagos földművesnél nagyobb gyakorlatot szerezzenek a hangszeres zenében. Azonban a pásztorok, a cigányzenészeketől eltérően, a paraszti vagy még korábbi zenei hagyományok őrzői voltak. Elsősorban a maguk szórakoztatására zenéltek, és csak szükségből vagy szíveségből muzsikáltak másoknak is. Ebből kifolyólag másként – hosszabban és szebben-játszottak, amikor a saját szórakoztatásukra zenéltek, mint amikor falubeli hallgatóságuk is volt.

A pásztorok az állattartással, gyógyítással kapcsolatos ismereteiket családon belül, nemzedékeken át örökítették egymás között, ami sok esetben foglalkozási endogámiához és pástordinasztiák kialakulásához vezetett. A faluközösségben betöltött, különálló szerepük és természetközelségük miatt a szokásviláguk és a hiedelmeik a parasztiétól eltérő elemeket tartalmaznak. Ez a díszítőművészetükben és a hangszerhasználatukban is jól tükröződik. A kanásztülköt és az Alföldön használt primitív trombitákat jelzőhangszerként, a furulyát és a dudát pedig a saját – és ritkábban – a faluközösség szórakoztatására használták. Elkülönült életmódjuk miatt a pásztorok és – velük kapcsolatban a duda – köré különböző hiedelmek kapcsolódtak. Ilyen hiedelem az önmagától megszólaló duda, az állatok mágikus gyógyítása és egybentartása. A falusiak ezen vélt ismereteik miatt tudós, boszorkányos, ördögös embereknek tartották a pásztorokat, akik alakja nem ritkán összefonódott a kereszténység előtti vallás táltos alakjával is. A pásztorok életmódjukból adódóan egy archaikusabb hiedelemvilág őrzői voltak a falusiakhoz képest, nem ritkán az idegenszerűségükről az ördöggel való kapcsolatukra következtettek: „Aki dudás akar lenni, Pokolra kell annak menni.”

Bár a pásztorokat – és emiatt a dudát is – kapcsolatba hozták az ördöggel és a pokolbéli hatalmakkal, betlehemi pásztorként a keresztény hagyományban is helyet kaptak. Már a

középkortól adatolható, hogy a karácsonyi pásztormisék idején a pásztorok dudáltak a templomokban. Ez a szokás annyira meggyökeresedett a néphagyományban, hogy sok helyen a 20. században is elvárták a falusi kántortól, a dudazene és a dudások kihalása után, hogy karácsonykor az orgonán dudánótákat játsszon. A pásztorrendeken belül a csikósnak és a gulyásnak kevésbé volt lehetősége a duda elkészítésével és gyakorlással tölteni az időt. A dudások a kanászok és leginkább a juhászok közül kerültek ki.

A cigányzenekarok elterjedésével kezdett kiszorulni a hagyományosabb dudazene. De mivel a hagyományos dudazene a falusi hagyomány szerves részévé vált, a cigányzene, mint újabb szokás, csak bizonyos ünnepi alkalmakkor tudta a dudazene helyét átvenni. A Csallóközben a 20. század közepére az állatok ki- és behajtásakor, a dudabálok alkalmával, farsangkor, Karácsonykor Márton és Vendel napján, illetve egyéb jeles napokon, munkavégzéssel kapcsolatos alkalmak, mint a disznóölés vagy a cséplőhely kialakítása, lakodalom, szerenádozás és házalás idején még dudazene szólt.

Cigányzenekart felfogadni költséges multság volt, ezért – az urakat utánozva – főleg a gazdagabb parasztok lakodalmain és egyéb zenei alkalmain jelenik meg a cigányzenekar, ahol falusi környezetben a helyi közösség zenei hagyományainak megfelelő muzsikát szolgáltat. Azonban – eltérően a pásztor muzsikusoktól – a falusi cigányzenészek más falvakban, kisebb városokban, más nemzetiségűeknek is zenélnek, ezért repertoárjuk, zenei ismereteik idegen hagyományokkal is bővülnek, amely hagyományok így a cigányzenészek közvetítésével terjednek. Ezzel szemben a pásztor dudások a helyi zenei hagyományok őrzői és fenntartói. A dudálás is válhat pénzkereseti lehetőséggé, amennyiben kiöregedett pásztorok próbálnak dudazenével házalni. Ez azonban inkább zenés énekes koldulás, semmint foglalkozás szintű zenélés. A dudazene ezért sem állhatta sokáig a versenyt a cigányzenészek által szolgáltatott muzsikával, mert a hangszer presztízsértéke is leromlott, lenézett koldushangszerré vált. A népzene kutatói azonban a „néppel” ellentétben szívesebben vették volna, ha az „idegen hatásoktól” mentes dudazene nem szorulna vissza a cigányzenéhez képest.

Madarassy Lászlónál olvashatjuk: „Elszomorodva látom, hogy a gazdák garasoskodása miatt Nógrád megyében is hogyan kerül cigánykézre a pásztorkodás. Márpedig a cigány nem szereti a dudát. Sohasem is szerette. Azt a csárdát, ahonnan a duda sivalkodása, nyekergése kihallatszott, a muzsikus cigány messze elkerülte. Igaza is volt! Mert ahol két dudás nem férhetett el egymástól, hogyan fért volna ott el egy dudás, meg egy cigány?” Nyilvánvalóan itt is a cigányzene térhódításáról van szó, és nem a duda-hegedű hangszerösszetétel kivitelezhetetlenségéről, mert a 19. század második felében Szeged Alsóvárosban még használták a duda-hegedű párosítást.

Még korábbi példaként Jovan Pačić szerb költő 1808-ban és 1809-ben készült akvarelljein német parasztnak játszó cigány hegedűs és horvát dudás látható.

Kodály is kiemeli hogy: „Tudomásul kell vennünk, hogy még az 1880-as években igen sok helyen módos lakodalomban is beérték a dudával. (Garamvölgy, Félegyháza.) A zenész cigányok akkor még inkább a városok, mezővárosok körül húzódtak meg. A nép növekvő úrhatnámossága vitte őket idővel olyan kis falvakba is, ahol azelőtt sohasem jártak. A cigányok terjeszkedésével a nép muzsikáló kedvtelése még szűkebb térre szorulhatott.”

Kezdetben Bartók sem volt jó véleménynel a cigány zenét illetően, mert szerinte: „ha a parasztember már annyira kultúrember, hogy klarinéton muzsikál furulya helyett, az már tönkre is ment a folklór számára, mert az már urasan akar játszani és cigányt utánoz.” Illetve úgy gondolta, hogy mivel a cigányzenészek hol a parasztnak, hol pedig az uraknak játszanak, emiatt összekeverik az idegen, a városi és a hagyományos paraszti stílus elemeket. Bartók később elismeri, hogy a magyar falvakban kevés kivétellel a cigányok a zenészek, és a falusi cigány többnyire népzenei játszik, népi stílusban.

Bartók, Kodály és Lajtha kutatásaiból következik, hogy a népi hangszeres zenei fejlődés tendenciáját nem utolsó sorban a városi, úri-polgári minta határozta meg, és ebben az

összefüggésben látni kell a cigányzene és a cigányzenészek szerepét is.

Liszt cigányzenészek szerepéről alkotott véleménye abból adódott, hogy a népzében és a népzeneként használt népies műzenében is, (mint amilyen a magyar nóta) alapvető fontossága van az előadásnak, illetve a kotta nélküli előadás fontos alkotó része a zenének és ezeket az alkotó elemeket cigányhozománynak minősítette, holott ezek létrehozásában a magyarság zenei hagyományával, ízlésével és tudásával is aktívan részt vett. A jó hivatásos zenész számára a repertoár csak nyersanyag, nem törődik a dallamok szövegeivel, mert a szöveget csak hiányosan vagy egyáltalán nem ismeri. A dallamokat leginkább tánchoz játsszák, ezért sokféleképp variálja, tekintet nélkül a szövegre. Kialakult stíluseszközökkel, összhangban a hagyománnyal, rögtönözve zenél. Ez az a teremtmény beavatkozása a zenébe, ami a hivatásos és a nem hivatásos zenészt megkülönbözteti egymástól. A cigányzene térhódítását megelőzően a dudások is ilyen alkotó módon játszottak.

Azonban sok helyen, ahol nem voltak cigánybandák vagy a dudahagyomány sokáig tartotta magát, a falusi rezesbanda a helyi repertoárral a helyi ízlést jól kiszolgálta. Ilyen véleményt tükröz egy beszámoló Egerből, 1914-ből: „A cigányzene nem kedves a parasztnak, szerinte az a nadrágosoknak való. Nem lehet mellette még kurjongatni sem, mert akkor már egy mukkot sem hall a nótából. De ha a kompóti vagy maklári vagy a verpeléti rezesbanda ráreccsenti, az már asztán valami. Öt éve az egrieknek is van különben rezesbandájuk, az egri banda. Ez aztán érti a módját, hogyan kell igazán a szép talp alá valót harsogtatni. A lagziban úgy fűjja, hogy még a szomszéd kislány is összeverheti a bokáját tőle.” De a félhivatásos parasztsbandák sem állhattak a versenyt a minden igényt kiszolgáló tudó cigányzenészekkel, akik mindenekelőtt a saját igényeiket szemmel tartva nem tettek mást, mint igazodtak a társadalom által megkívánt követelményekhez, és éltek a társadalom által felkínált lehetőségekkel.

A 19. század végére a nyugatról elterjedő citera Erdély, Moldva és a Délvidék kivételével országosan elterjedt hangszerré vált. A hangszer egyszerű felépítése és könnyű elkészítése lehetővé tette, hogy a falusi szegényebb rétegek is elkészíthessék, házilag. Mivel viszonylag könnyű volt megtanulni a citerán játszani, valamilyen szinten mindenki művelte azt. Ezért a szegényebbek, akik nem engedhették meg maguknak, hogy cigánybandát fogadjanak, sokáig beérték egy-egy tehetségesebb falubeli citerajátékos zenéjével. Azonban a citera korábbi formájában és korábbi játéktechnikájával, amikor az egyik kézben tartott pengetővel játszottak a húrokon és a másik kézben tartott ún. nyomóval egyszerre több hűrt szorítottak le, nem volt alkalmas komolyabb zenei igények kielégítésére. A több ujjal lefogott húrok általi játéktechnika, illetve az összehangolt citerazenekarok megjelenése már későbbi fejlemény. Szintén gátló körülmény volt a már említett társadalmi hierarchia és megítélés, ami miatt a helyi kiemelkedő ügyességű citerások sem tudtak, és nem is akartak citerazenészként élni a falusi közösségi rendben. Ezért a citerazene és a citerazenészek szintén nem jelentettek konkurenciát a cigányzenekaroknak. A citerazene ugyan továbbfejlődött, de sokkal inkább hagyományőrző szerepe lett.

A paraszttársadalom megszűnésével, a népzene és a népzeneészek a hagyományörzés szintjén tudtak csak fennmaradni. A vidéki citerazenekarok támogatás és érdeklődés hiányában erősen visszaszorulóban vannak. Az erdélyi népi tánczenét adaptáló budapesti zenészek pedig egy szűk, leginkább értelmiségi réteg táncmuzikális zenei igényeit szolgálják ki. A népzene így kikerült eredeti közegéből és egy másik társadalmi réteg őrzi és tartja fenn.

Hasonló sorsra jut a cigányzene is, mert a cigányzenét hallgató és fenntartó társadalmi réteg nagy része a második világháború és 1956 után elhagyta az országot, és az átalakuló életmóddal megváltozott a fiatalabb korosztályok zenei ízlése is. Főleg az idősebb generáció tagjai rádióban, televízióban szívesen hallgatják még a cigányzenét, de élőzenében a cigányzenekarok inkább csak a drágább éttermek külföldi vendégeinek egzotikum iránti igényeit próbálják kiszolgálni. Akik viszont nem ismerik a magyar nyelvet, ebből kifolyólag nótázni sem tudnak, és a hallgató nóta sem ugyanazt nyújtja nekik, mint a magyar

anyanyelvűeknek. Emiatt megszűnt a cigányzenészek és közönségük kölcsönös kapcsolata, aminek alapvető fontossága volt a magyar cigányzenében.